MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04071 7613

Cuper, Antoine
La chapelle impériale russe

ML
3060
S86

LA

Chapelle Impériale

RUSSE

LA CHAPELLE DE M. D. SLAVIANSKY D'AGRÉNEFF

ESQUISSE HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR LA QUESTION

DE LA MUSIQUE A L'ÉGLISE

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lachapelleimpr00supe

LA
Chapelle Impériale
RUSSE

LA CHAPELLE DE M. D. SLAVIANSKY D'AGRÉNEFF

ESQUISSE HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR LA QUESTION

DE LA MUSIQUE A L'ÉGLISE

PARIS
IMPRIMERIE GUSTAVE PICQUOIN
51, RUE DE LILLE, 51

1886

ML
3060
S86

LA CHAPELLE IMPÉRIALE RUSSE

En France, la « chapelle de musique » prend date au temps de Clovis. Théodoric, un de ses fils, amena d'Auvergne saint Gal, fils de Georges, sénateur romain, chanteur accompli, qui fit par son talent et ses vertus les délices et l'admiration de la cour d'Austrasie. Ce fut sous Pépin et par l'intervention du Pape Étienne II que la chapelle royale reçut un commencement d'organisation. Charlemagne, le roi Robert-le-Pieux, entre autres, tinrent à honneur d'être des maîtres de chapelle dans l'acception musicale la plus complète, compositeurs, chefs de chœurs, chorévêques.

A Constantinople, la chapelle impériale de Sainte-Sophie fut organisée sur le même modèle. Un officier appelé *Protopsalte* dirigeant les chantres, avait sous ses ordres deux officiers attachés au service du *chœur*, analogues des sous-maîtres de la chapelle française, mais plus spécialement des « chapelles royales de plain-chant, » supprimées sous Henri II par la reine Catherine de Médicis.

Le type originaire de ces institutions fut emprunté à

l'ancienne école de Rome (*Schola Cantorum*) où l'on retrouve au IVe siècle des maîtres tels que saint Hilaire, l'auteur du *Te Deum*, saint Grégoire qui centonisa vers la fin du VIe siècle le chant qui porte son nom et plusieurs siècles après, Palestrina qui enseigna les éléments de l'art musical en sa qualité de *Magister puerorum*.

A ces époques dont nous rappelons le souvenir plus qu'affaibli chez nos contemporains, les chapelles étaient pontificales ou royales, les rois et les papes ne croyant nullement déroger en prenant en main la diffusion du chant liturgique (note 1).

Dans les pays slaves, pour ce qui est de la Russie, nous nous bornerons à dire, qu'à ses débuts la *chapelle impériale* consistait dans un groupe de chantres recrutés par l'ordre et sous le règne du Tsar Alexis Mikailovitch.

Les grands seigneurs russes furent à toute époque des Mécènes, quand ils n'étaient eux-mêmes, des artistes et des musicologues, hors de pairs, tels que W. de Lenz, Oulibicheff, les excellents apologistes de Mozart et de Beethoven.

Un recueil périodique publié à Paris en 1787, aujourd'hui rarissime, contient d'assez curieux détails, sous ce titre : « Les progrès de la musique en Russie. »

« On retrouve encore aujourd'hui (en 1787) dans la musique du peuple russe toute la simplicité de la première musique des hommes. Le chant a peu de variations, et point d'ornements; il ne roule ordinairement que sur une seule modulation. L'art de la composition y est absolument ignoré; on ne s'embarrasse nullement de mettre en vers les paroles destinées au chant; on adapte sans façon la prose à la mélodie reçue; on se contente de faire sentir une certaine cadence. Les instruments ne

servent qu'à soutenir la voix, et sont encore tels qu'ils sont sortis des mains de l'inventeur. Voilà quel est aujourd'hui l'état de ce qu'on peut appeler la musique nationale. Pierre-le-Grand donna le premier à ses armées des trompettes, des timbales, et choisit un certain nombre de jeunes russes qui apprirent à jouer de ces instruments. Quant à lui, pendant qu'il était à table, il se faisait jouer des airs avec des espèces de cornets à bouquin et des sacquebutes.

« Le duc Charles-Frédéric de *Holstein-Gottorp* s'occupa, plus que Pierre-le-Grand, du soin de créer la musique en Russie; il amena avec lui douze bons musiciens qui firent entendre à Pétersbourg le premier concert en forme. Les progrès de la musique furent si rapides sous l'impératrice Anne, qu'on vit bientôt dans la capitale un Opéra Italien avec les intermèdes et les ballets.

« L'orchestre était composé de quarante musiciens habiles qu'on avait fait venir de toutes parts, et les rôles furent exécutés par les plus belles voix d'Italie. Il y avait à la cour deux fois par semaine, des concerts auxquels tout le monde pouvait assister.

« L'impératrice Élisabeth fit construire à Moscou la première salle d'Opéra pouvant contenir cinq mille spectateurs. *Peu de temps après, on donna pour la première fois à Pétersbourg, un opéra en langue russe. L'auteur des paroles, l'auteur de la musique, les acteurs et les actrices étaient tous de la même nation.* Ce phénomène (sic) fut suivi d'un autre plus remarquable encore par sa singularité; c'était une musique de chasse qui, par son goût et son exécution, se distingue de toutes les autres musiques de ce genre en Europe.

« Pierre Fédérowitz, appelé au trône de Russie, favo-

risa aussi les progrès de la musique. Il avait du goût pour cet art et il jouait lui-même assez bien du violon, pour faire sa partie dans un concert. » Peu après survinrent les succès et les triomphes en Russie de nos maîtres du violon, Baillot, Rode et tant d'autres comblés de roubles et de bravos...

— Après la disparition de l'élément catholique polonais, vers l'année 1719, l'évêque Théophanès, parrain de Pierre-le-Grand, proposa et fit agréer par son illustre filleul la formation d'un chœur de chantres spécialement attachés au Saint-Synode. Ce projet eût dû être suivi de la fondation dans les écoles russes, de l'enseignement du plain-chant, mais par malheur, Théophanès élevé à Rome n'y trouva plus traces de chant grégorien. Le dilettantisme italien avait remplacé le chant liturgique.

— En 1796, « le Palestrina russe » qui fut plutôt de l'école de Mozart, Bortniansky, de retour d'Italie où il avait séjourné pendant près de vingt ans, aux frais de l'impératrice Catherine II, fut chargé de diriger le chœur de la Cour désormais désigné sous le titre de *Chapelle Impériale*. Par autorisation expresse de son Souverain, le maître russe put faire appel à l'élite des artistes et des chanteurs nationaux, mettant en réquisition les plus belles voix de l'Ukraine, qui, par nature et par exercice, eurent bientôt acquis une supériorité jusqu'alors sans précédent dans l'immense empire. Les méthodes des conservatoires et des maîtres italiens furent enseignées dans la nouvelle école russe, bien plutôt dans le sens d'un art libre que sous l'influence d'antiques traditions religieuses, dont la notion et le sentiment avaient disparu depuis des siècles.

Bortniansky en prit la direction à l'exemple des écoles, *scuole di putti,* dirigées par Palestrina en per-

sonne. Rappelons pour mémoire, que l'initiative des écoles romaines à qui on doit les progrès artistiques réalisés par les maîtres et les virtuoses dans le passé et dans les temps modernes, revient avant tout autre à l'illustre et saint pontife qui eut la double gloire de la foi et du génie, ainsi qu'en témoigne l'ensemble des chants liturgiques chrétiens, chefs-d'œuvre incomparables, pour avoir été recueillis des traditions sacerdotales juives et grecques, continués par les *cantilènes* des théologiens-compositeurs du moyen-âge : Hartker, saint Bernard, saint Thomas d'Aquin, surnommé le *cantor peritissimus* de son siècle, etc., etc.

Bortniansky s'était proposé de mettre en ordre les chants anciens de l'Église moscovite, compromis par une harmonisation défectueuse. Le temps lui manqua pour mener à bien ses projets de réforme. Dans le nombre de ses œuvres, on distingue surtout quarante-cinq psaumes écrits à quatre et à huit parties, d'une inspiration, d'un accent très-élevés, en même temps d'une originalité saisissante et caractéristique. Il a laissé aussi une *messe grecque* à trois parties, d'une harmonie pure et correcte; mais son chef-d'œuvre a été « les chants des séraphins » qui lui ont valu tous les suffrages.

Le célèbre violoniste Lvoff, d'autre part général major, qui lui succéda dans la direction de la chapelle impériale, se fit connaître par un *Stabat Mater*, resté son œuvre capitale, quoique de tout point inférieure au *Stabat,* mélopée géniale d'un humble Franciscain du XIVe siècle. Jacopone, le poète musicien à qui notre Église doit un chef-d'œuvre composé à l'unisson, c'est-à-dire à la portée de tous, s'inspira à la source sacrée; le général Lvoff *écrivit* à quatre voix, en chœur et grand

orchestre, texte latin et allemand, une partition plutôt à l'adresse du public des théâtres et des concerts, que d'aucun auditoire assemblé dans un temple. Il réunit en onze volumes in-4°, gravés à Pétersbourg, les chants antiques de toutes les parties de l'office divin du rit grec de Russie, harmonisés à quatre parties sur texte slave; — six psaumes et vingt-huit chants détachés, écrits pour le chœur des chantres de la cour impériale; un opéra, *l'Ondine*, dont le sujet fut pareillement mis en musique, par le célèbre conteur allemand, Théodore Hoffmann; enfin l'hymne national composé en 1833, dont le succès est resté populaire dans tout l'empire russe (note II).

Jaloux de conserver à sa chapelle l'éclat et la célébrité dont elle jouissait en Europe, le Tsar appela à la diriger le compositeur qui devint bientôt une des gloires de la Russie. Après l'avoir réorganisée sur des bases plus larges et pourvue de voix excellentes, recrutées et exercées par lui-même, elle fut requise de se faire entendre devant l'empereur qui entonna en personne le chant Spassi, Gospodi, Liondi Traia. Le souverain fut émerveillé de l'exécution, et combla des témoignages de sa bienveillance le nouveau chef du chant, qui jouit à la cour d'une faveur marquée et d'une considération générale. Michel Yvanovitch de Glinka, décédé à Berlin en 1857, au moment où il mettait la dernière main à une messe à grand orchestre, présente ce trait caractéristique que son talent se recommande moins par la qualité géniale, que par la préoccupation d'être avant tout national. C'est pourquoi l'auteur des opéras désormais populaires : *La vie pour le Tsar, Rousslane et Loudmila,* se tint à distance des formes et des tendances qui ont dominé à diverses époques dans les écoles italiennes, fran-

çaises et allemandes ; les études et les recherches auxquelles se livra le maestro-gentilhomme, pendant les séjours qu'il fit en Italie et en Espagne, lui facilitèrent de recueillir par lui-même les mélodies populaires de ces deux pays. L'étude comparée de ces éléments si divers par leur inspiration et leur accent, eut pour résultat de concentrer ses facultés artistiques dans le but dès longtemps préparé, sans cesse poursuivi, de fonder dans son pays un art franchement national.

On ne peut avoir oublié les enthousiastes applaudissements qui accueillirent aux concerts russes de l'Exposition universelle de 1878 au Trocadéro, l'hymne triomphal *Salvia* du maître russe, qui domine aujourd'hui au premier rang de l'histoire musicale de son pays. Sa vie et son œuvre ont pleinement justifié cette parole de son enfance : « La musique c'est mon âme. » Le poète Pouchkine lui adressa un quatrain que tous répétèrent à l'envi :

« Gai ! entonnez un chœur russe ! les champs sont dé-
« frichés, une nouvelle terre luit au soleil ! Réjouis-toi,
« Russie ! »

A Milan, par les soins et l'initiative de la princesse Gortchacow, l'opéra, *La vie pour le Tsar,* fut représenté et acclamé. Paris attend toujours de connaître enfin ce chef-d'œuvre du Maître russe ; mais par ce temps de République et de contagion Wagnérienne, Paris attendra longtemps.....

II

En Russie comme en France, en Italie et en Allemagne, il y a lieu de remarquer que les compositions

de musique qualifiée « *religieuse* », par un singulier abus de langage, ne font aucune part aux règles et conditions de la liturgie. Les lois de leur église respective, aussi bien que celles de l'esthétique traditionnelle, sont comme non avenues, sans exception ni réserve, surtout pour les compositeurs de tous les pays réputés catholiques. On compte par centaines les fabricants ou faiseurs de messes, de motets, de proses, d'hymnes, répons, cantiques, litanies ; mais de nos jours un seul compositeur ayant notion et respect du chant consacré, tel que le chant « propre » de l'Église catholique, nous défions qu'on en puisse citer un seul (note III).

Tous écrivent pour l'Église, mais selon la mode ou la donnée théâtrale, en partition polyphonique, symphonique, avec chœurs et orchestre, le tout interdit par décisions conciliaires ou pontificales. Ces messieurs s'abusent au point d'être aujourd'hui persuadés que les compositions écrites en style de théâtre, acquièrent la qualité religieuse par le seul fait qu'elles sont exécutées à l'intérieur des temples, qu'elles servent de cadre et d'accompagnement à des cérémonies sacrées.

Jamais musiciens et virtuoses de profession ne se laissèrent choir dans une plus étrange aberration. Leur ignorance absolue, inconsciente ou systématique du répertoire liturgique, ne saurait ici servir d'excuse. A ceux-là qui voudraient trouver quelque part un éloge magistral du chant ecclésiastique, exclusif de tout chant profane, tant lyrique soit-il, nous conseillons la lecture de la savante histoire de Palestrina dont nous reproduisons l'extrait ci-après :

« *Les anciennes mélodies du chant grégorien sont absolument inimitables. On peut les copier, les adapter, Dieu sait comment, à d'autres paroles ; mais en composer*

de nouvelles comparables aux anciennes, on ne saurait le faire et PERSONNE *ne l'a fait..... »*

« *On reconnaît immédiatement que les mélodies des chants changés ou ajoutés depuis le milieu du XIIIe siècle jusqu'à l'époque actuelle sont stupides, insignifiantes, fastidieuses et grossières...* » (Traduit de l'italien).

En même temps que ce témoignage d'une autorité doctrinale qui ne fut jamais contestée, il nous sera permis de rappeler d'après le savant musicologue ultramontain la tentative, plus que fâcheuse, de corriger et refondre le chant grégorien, laquelle marque la fin de la carrière musicale de Palestrina. Son historien, enthousiaste jusqu'à la partialité, n'a pas moins écrit ce qui suit : « *Et voilà le plus grand homme connu dans le monde musical, devenu moins qu'un enfant, pour avoir voulu porter une main profane sur le chant de nos pères...* « *Mon cher Pierluigi eut donc bien raison, après s'être retourné en mille façons pour corriger ce chant divin avec les idées humaines, d'abandonner enfin son entreprise et de cacher jusqu'à sa mort ses efforts inutiles qu'il reconnut lui-même indignes de paraître au grand jour.* »

(Mémoires historiques et artistiques sur la vie et l'œuvre de Palestrina, par J. Baini, Rome, 1828.)

Il est donc acquis à l'histoire que l'auteur des *Improperia*, de la *Messe du Pape Marcel* a désespéré de parvenir à se mouvoir dans une « extension musicale « limitée à quatre, cinq ou six intervalles, et quelque- « fois, mais rarement, sept ou huit. » Mozart, le type de l'artiste chrétien, n'osa jamais tenter pareille entreprise; l'auteur du *Requiem* et de l'*Ave verum* se borna à confesser pour son siècle et pour la postérité « qu'il « donnerait toutes ses œuvres en retour d'avoir seule- « ment écrit la Préface. » Pareil aveu, un tel éloge, ne

pouvait venir que de celui qui est resté « le maître des maîtres, » ainsi que Rossini l'avait justement surnommé.

Qu'il soit donc avoué, établi hors de conteste, que les musiciens de tous pays en ce siècle de science et de révolution, se croient actuellement en possession du droit d'imposer par voie et sous forme de compositions pour les diverses églises, des œuvres de prétendue musique religieuse, alors qu'en leur privé tous ces idolâtres de vaine *maestria* ne voient dans l'église ni discipline, ni prières, ni dogme, mais seulement une vulgaire salle de concert *sui generis* à leur bénéfice et par là même au détriment du culte et des fidèles.

Là est la brèche qui a facilité l'intrusion de l'art laïque dans les sanctuaires. La vanité, l'inconscience de ces messieurs s'accommodent à merveille d'ignorer à fond ou déclarer non avenues les lois de l'Église et par suite l'œuvre de saint Grégoire, c'est-à-dire, les chefs-d'œuvre centonisés de l'antiquité israélite et grecque, les chants du moyen-âge auprès desquels l'art profane ne soutient ni examen ni comparaison. Il y a là une situation étrange, trop peu connue de tous, aussi hautement condamnée par l'histoire et l'esthétique que par les traditions et l'autorité ecclésiastiques. On dirait le triomphe d'une ignorance souveraine, à peu près universelle; c'est en réalité un état de décadence s'aggravant et s'étendant de jour en jour, conduisant fatalement à la « *laïcisation*, » autant dire à l'expulsion progressive, révolutionnaire, du chant sacré (note IV).

III

— L'empereur Nicolas dont la sollicitude s'étendait à tous les services de son gouvernement, recommandait à ses chefs de musique « *de ne pas lui faire d'italiens.* » C'est la parole d'un grand souverain jaloux de préserver ses sujets des imitations et des modes de l'étranger, en favorisant par des institutions nationales le développement des tendances et des facultés artistiques qui distinguent le slave entre tous les peuples. Il convient de reproduire ici l'éloge que Berlioz a consacré à l'audition de ce qu'il a appelé « *les harmonies religieuses* (?) écrites par Bortniansky pour la chapelle impériale russe. » L'auteur de *la damnation de Faust*, aujourd'hui acclamé exagérément autant que tardivement, a jugé par lui-même que « les chantres de la cour exécutent avec une perfection d'ensemble, une finesse de nuances, et une beauté de sons dont vous ne pouvez vous former une idée. Mais ceci, au lieu d'être le résultat de la puissance d'une masse de voix incultes, est le produit exceptionnel de l'art; on le doit à l'excellence des études, constamment suivies par une collection de choristes choisis.

« Le chœur de la chapelle de l'empereur de Russie, composé de quatre-vingts chanteurs, hommes et enfants, exécutant des morceaux à quatre, six et huit parties, réelles, tantôt d'une allure assez vive, et compliqués de tous les artifices du style fugué, tantôt d'une expression calme et séraphique, d'un mouvement extrêmement lent et exigeant en conséquence une pose de voix et un art de la soutenir fort rares, me paraît au dessus de tout ce qui existe en ce genre en Europe. On y trouve des voix

graves, inconnues chez nous, qui descendent jusqu'au *contre-la*, au dessous des portées, clef de *fa*. Comparer l'exécution chorale de la chapelle Sixtine de Rome avec celle de ces chantres merveilleux, c'est opposer la pauvre petite troupe de râcleurs d'un théâtre italien de troisième ordre à l'orchestre du Conservatoire. »

Il se voit assez que Berlioz n'admettait à aucun degré l'art impersonnel, ignorant comme tous les compositeurs contemporains qu'en toutes questions d'art sacré, *plus le musicien se montre, plus le chrétien disparaît ;* et de même, quoi qu'on fasse, il sera toujours impossible de donner un caractère véritablement religieux à une œuvre musicale, tant sublime, ultralyrique soit-elle, *sans la tonalité austère et simple,* sans *l'harmonie « modale » du plain-chant. Dura lex, sed lex.*

« L'action qu'exerce ce chœur et la musique qu'il exécute, sur les personnes nerveuses, est irrésistible. A ces accents inouïs on se sent pris de mouvements spasmodiques, presque douloureux, qu'on ne sait comment maîtriser. J'ai essayé plusieurs fois de rester, par un violent effort de volonté, impassible en pareil cas, sans pouvoir y parvenir. »

Dans tout ceci, il ne faut voir qu'un juste hommage de reconnaissance envers le pays, qui, par le plus généreux patronage, révéla un maître français à l'Europe longtemps avant Paris. Berlioz, qui fut toujours athée, s'inquiétait beaucoup moins des églises et du chant sacré que des théâtres, des concerts, des accents ou des effets profanes. Il est à croire que Mozart, le maître chrétien, s'il eût entendu la célèbre chapelle, eût ressenti sans *nervosisme,* et formulé en d'autres termes, ses impressions artistiques (note V).

Ce que nous louerons sans réserves, dans le Rituel de

la religion grecque, c'est la règle imposée aux chantres de la chapelle Impériale de ne chanter jamais d'autre musique que celle des offices; c'est l'interdiction des orchestres et de l'orgue dans les églises et chapelles...

D'autre part, les choristes russes remplaçant l'ancienne assistance des fidèles, chantent sans accompagnement et ceux de la cour ont une telle sûreté d'exécution qu'il leur est supprimé tout batteur de mesure.

Tout cela est à merveille, mais de liturgie pas un mot. Berlioz et ses pareils, ou ses vulgaires confrères, n'appartiennent à aucune église connue, tous gens de « la rampe », aucunement catholiques. La musique et « se faire jouer », ainsi qu'ils disent, résume leur religion, inspire leurs *messes*, leurs *vêpres*, leurs *saluts*, et solennités de théâtre (note VI).

Le savant Bénédictin à qui nous devons les *Institutions liturgiques* a défini le compositeur de musique religieuse :

« *Ceux qui ont la charge de composer les pièces de la liturgie doivent unir à l'inspiration du génie, la gravité, l'austérité, la sainteté de la vie.* Si saint Bernard n'ajoute pas à ces conditions celle de *l'orthodoxie de la foi*, c'est que personne n'eût pu s'imaginer, *avant une certaine époque, que l'on en viendrait à charger des hérétiques de composer les hymmes de l'office, et d'en régler à leur fantaisie, le fond, l'ordre, la distribution...* » Ainsi parlent les vrais maîtres.

Au temps présent, aux chantres gagés des temples catholiques, il y a lieu de rappeler la réponse du cardinal Domenico Capranica au Pape Nicolas V, qui lui demandait d'apprécier le mérite des chantres-chapelains de la chapelle pontificale. « Il me semble, répondit l'Éminence, entendre un troupeau de porcs, *una mandra di porcelli*, grognant à outrance, sans faire entendre un son

articulé, ni même une parole. » C'est d'un mot avoir caractérisé le plus grand nombre des lutrins des cathédrales de nos jours. Nous passons sous silence les *voces taurinas* des petites villes et des campagnes : Ici la misère sert d'excuse; mais nous avons à dire à l'adresse de Paris et de tant d'autres capitales des États catholiques, que Salvator Rosa, le célèbre peintre qui fut un dilettante accompli, écrivit contre les histrions et l'art théâtral à l'église une satire qui a fait époque dans l'histoire de l'art et de la musique religieuse.

Chi vide mai più la modestia offesa?
Far da Filli un Castron la sera in Palco,
E la mattina il sacerdote in chiesa.

C'est nos « cabotins » déjeunant de l'église et soupant du théâtre, qu'ils soient basses, ténors ou soprani... Le Pape Benoît XIV (de syn. diœc., 2, c. 7.), a édicté à cet égard la plus formelle interdiction :

Contra vero, si qui ex ecclesiæ cantoribus clerici sunt, ne hi in scenam ascendant, quod religiosissime observatur a musicis pontificæ capellæ.

IV

Après les chapelles Impériales ou Royales, ces dernières disparues ou fort déchues, sont venues les chapelles de musique privée, titre pompeux appliqué à une institution dont la raison d'être ne se trouve plus qu'en dehors du culte et de la religion. Il y a plusieurs siècles le maître de chapelle du roi s'appelait encore *Episcopus capellæ*. A l'époque actuelle, Fétis a défini le maître de chapelle « *tout com-*

positeur qui écrit pour le théâtre. » En d'autres termes, il n'y a plus que peu ou point de maîtres de chapelle, puisque tous les musiciens s'inspirant du théâtre, reçoivent ou peuvent prendre le singulier titre de *maître de chapelle*. Au siècle dernier, l'abbé Lebeuf signalait, dans un savant et curieux mémoire, « l'erreur trop commune « que les musiciens et surtout les maîtres de musique, « sont les hommes les plus propres à juger sainement « du chant ecclésiastique... »

C'est là une question qui est plutôt romaine que française : venons à la chapelle russe et à la personne de M. Dmitri Slaviansky d'Agréneff qui « appartient à la vieille noblesse russe. » Délaissant le service militaire pour la carrière artistique, le jeune hussard, grâce à la comtesse Rostoptchine « put se donner, ainsi que lui-même nous l'apprend, tout entier à l'étude de la poésie et du chant national de sa patrie. Il parcourut la Russie d'abord et ensuite les pays slaves pour y recueillir des chants et des légendes, dans le but de récolter les fleurs du génie national et d'en faire part à ses compatriotes et ensuite à tout le monde civilisé. Il forma des élèves qu'il logea dans sa propriété et auxquels il prodigua des soins incessants. » Ainsi procédaient en France les grands seigneurs au temps *jadis*, alors qu'ils fondaient des psallettes, des maîtrises, des manécanteries, mais au temps présent les grands seigneurs fort déchus sacrifient plus volontiers à la révolution, au libéralisme, voire au Judaïsme, qu'à la musique d'église pour l'église.

Pauvres grands seigneurs! Que Dieu leur rende des yeux pour voir et des oreilles pour entendre !

La notice distribuée au public dans la salle du concert fait connaître que « le succès obtenu par ses concerts dans les terres slaves, a valu à M. d'Agréneff le nom de

prophète auprès de ces races homogèmes. » *Prophète* doit être pris ici dans un sens purement artistique, ainsi qu'il était d'usage chez les hébreux. Samuel fonda « l'école des prophètes, » (accompagnateurs, chantres, improvisateurs).

Princeps prophetiæ, d'après David, le sublime poète musicien, doit s'entendre d'un maître de musique, d'un chef d'orchestre. *Cantor ad manum regis.*

On sait ce mot du Psalmiste : *immisit* (*Deus*) *in os meum canticum novum*. C'est la loi, la règle du chant liturgique d'Israël : *Qui prophetarunt* est une locution à traduire dans sa double et indivisible acception religieuse et artistique. Théodoret ne voit pas seulement dans ces chantres de simples récitants, mais des compositeurs dont les œuvres témoignaient de la plus haute inspiration ; ce qui explique que plusieurs psaumes portent leurs noms. *La Vulgate* a conservé le nom du « *chef des chants* », Chenanias, qui avait été mis à la tête de la « Prophétie » et dont la fonction consistait à enseigner la composition et à « entonner les mélodies, » *ad præcinendam melodiam*. Les Juifs du Temple ne connurent pas le théâtre. Par là s'explique la simplicité, la gravité magistrale de leurs anciens chants religieux.

Tout le personnel musical était placé sous la direction immédiate du roi, aux termes de dispositions législatives expresses.....

La propagande chantante entreprise par le fondateur-directeur de la *chapelle nationale slavo-russe* est déjà considérable. Elle ne compte pas moins de 350 concerts en Amérique, sans parler de la Sibérie, de la Chine, de la Crimée, de Constantinople, où selon la notice précitée, « la crème de la société est composée des ambassades de toutes les parties, de tous les pays du monde. »

Le chœur se compose de cinquante-deux exécutants répartis en quinze enfants et adolescents, douze femmes, vingt-cinq hommes accompagnés, si ce n'est persécutés par un *harmonium*, d'autant déplaisant et dissonant que vous ne pourriez surprendre aucune trace du chevrotement cabotin, dans l'ensemble de ces voix si admirablement fondues, dont il a été dit par des journaux allemands ou juifs, « qu'elles sont l'expression d'un peuple jeune et puissant et *nous font songer à l'avenir des nations slaves*. » Une autre feuille publique de Germanie parle « des effets enchanteurs » qui donnaient à son enthousiaste rédacteur, l'illusion « de voir devant soi les tableaux de Mateïko, Verestchaguine, et d'être transporté en idée dans un monde meilleur ! »

Un indigène du pays, où ne fleurit pas « l'oranger » dont parle Gœthe, s'écrie transporté « qu'il a cru entendre des légions d'anges descendus des cieux. » Ainsi s'expriment les chevaliers de l'azur et de « l'Idéal transcendant. » On doit en croire les oreilles tudesques rendant témoignage « aux voix et aux visions des cieux. »

Un des très rares critiques de consciencieuse autorité dans le monde musical de Paris, a donné dans son compte-rendu quelques détails intéressants sur le personnel chantant en représentation.

Nous avons assisté au concert du Trocadéro où on a remarqué que, pour l'audition de morceaux de musique religieuse, les chanteurs portent le costume noir et l'écharpe blanche des chantres russes; pour l'exécution des mélodies nationales, ils ont des costumes imités des anciens costumes russes. On voit arriver en premier, des enfants en procession, suivis d'un vieillard superbement drapé dans une dalmatique écarlate. Puis le groupe des

chanteurs hommes fait son entrée, en costumes du seizième siècle imités des originaux conservés au Kremlin. Les chanteuses arrivent en splendides costumes de velours bleu et cramoisi tout chamarrés d'or; elles portent une sorte de diadème d'or avec les longs voiles blancs de la coiffure nationale. Elles s'asseoient en demi-cercle sur le devant de la scène, le reste du chœur demeurant debout derrière elles. Enfin le public voit apparaître comme une évocation des tsars et des tsarines d'autrefois dans la personne de M. d'Agréneff en robe de velours vert et de Mme Olga d'Agréneff, coiffée de la « kahochnik, » ornée de riches pierreries et en long manteau de drap noir que portent ses deux petits enfants. Mme d'Agréneff vient s'asseoir au centre du chœur entourée de ses enfants, d'une merveilleuse beauté. M. d'Agréneff reste debout chantant les solos de ténor dans certains morceaux, et dirige le chœur par un léger signe qu'il fait de temps en temps avec ses doigts, indiquant seulement le moment de l'attaque et sans cesser de faire face au public. Attitude de gentilhomme et de *Maestro*.

Il n'y a donc là ni batteur de mesure, ni maître de chapelle, ni chef d'orchestre faisant de grands mouvements, tournant la tête en tout sens, jetant des regards à droite et à gauche, en haut ou en bas. Ces chanteurs russes sont si bien stylés qu'une fois partis ils vont parfaitement en mesure, changent de mouvement sans la moindre hésitation, sans le moindre accroc, chantent juste et observent les nuances de *piano*, de *forte*, de *crescendo* et de *decrescendo* comme un seul homme, tout cela sans que leur chef ait même l'air de s'occuper d'eux. On aura beau dire, on n'obtiendra rien de pareil avec des chanteurs français, ou, si l'on y réussit par

exception, ce ne sera qu'une exception et qui durera peu, tandis que les chanteurs russes diront toujours les mêmes morceaux de la même façon.

Sans doute, l'effet de *pianissimo*, de *perdendosi*, dont ces chanteurs usent fréquemment, est toujours le même ; mais ceux de *forte*, de *piano*, de *crescendo* et de *decrescendo* sont aussi les mêmes partout; il ne s'agit que de les exécuter en bon style.

Les slaves sont renommés entre tous les peuples pour leurs mélodies nationales, qui sont d'une variété d'inspiration, d'une franchise d'accent, d'une indépendance de rhythmes qui les rend propres à exprimer en perfection la religion, l'héroïsme, les légendes, la danse et jusqu'aux moindres scènes de la vie commune. Le plus grand poète slave de ce siècle les a célébrées en vers admirables dont nous donnons la traduction : « chants populaires, arche d'alliance entre les temps anciens et les temps nouveaux! C'est en nous qu'une nation dépose les trophées de ses héros, l'espoir de ses pensées et la fleur de ses sentiments. Arche sainte! nul coup ne te frappe, ne te brise, tant que ton propre peuple ne t'a pas outragée. O chanson populaire! Tu as la garde du temple des souvenirs nationaux; tu as les ailes et la voix d'un archange : souvent aussi tu en as les armes. La flamme dévore les œuvres du pinceau, les brigands pillent les trésors, la chanson échappe et survit; elle court parmi les hommes. Si les âmes avilies ne la savent pas nourrir de regrets et d'espérances, elle fuit dans les montagnes, s'attache aux ruines, et de là redit les temps anciens... »

On ne saurait mieux dire et c'est bien là le poète glorifiant dignement la poésie et la musique par excellence, celles-là mêmes par lesquelles s'exprime ou

s'interprète l'âme d'un peuple. Si le poète a bien dit, M. de Slaviansky d'Agréneff et ses choristes ont chanté à ravir. Vraiment c'était merveille de les entendre déroulant leur répertoire de chefs-d'œuvre anciens et modernes. *La chapelle russe* que les momiers journaux de Genève ont obstinément traitée de « chœur russe » en vue de la rapprocher du *choral luthérien* (note VII), la *chapelle russe*, ainsi qu'elle est désignée par son fondateur, fonctionne et manœuvre avec un ensemble qu'on ne saurait trop louer. Sans jamais hésiter, ni se départir d'une irréprochable justesse, le chœur soutient l'*adagio* et le *cantabile*, aussi gravement qu'il enlève avec un brio vertigineux les *accelerando*, les *vivace*, les *prestissimo*. Les divers registres de voix s'harmonisent, se fondent dans des effets de douceur ou de force, avec une grâce et une sûreté de transition qui ne manquent jamais d'enthousiasmer les auditeurs.

Les voix des enfants de timbre doux et d'une acuité séraphique, de la plus facile émission, contrastent de la plus saisissante façon avec une basse profonde pouvant former pédale, contre-basse vivante, d'où sortent sans effort et par nature le dernier *la* du piano (clef de *fa*), voire même un *contre-sol* d'une rondeur irréprochable. Nos oreilles d'occidentaux, sont singulièrement impressionnées par ces gosiers gigantesques de force à lutter avec l'orgue. Il va de soi que, entendues hors des masses et de l'ensemble, ces voix de chœur d'un effet quasi prodigieux, isolées, paraîtraient monstrueuses, intolérables.

L'auteur de l'étude sur « Glinka et son rôle dans l'histoire de la musique » a fait une remarque essentielle sur les airs populaires russes, dont plusieurs remontent à une haute antiquité, conservant les formes et les tona-

lités de l'art grec ancien qui fut de caractère grave, sacerdotales au moins dans sa période primitive.

Les modes *dorien* (gamme de *mi* non altérée), *éolien* ou *hypo-dorien* (*la* mineur sans note sensible) et hypo-phrygien (*sol* sans *fa* dièse), ainsi que l'a écrit M. H. Laroche se partagent la musique populaire; on y trouve aussi quelques exemples d'airs dans un mode que l'écrivain russe appelle *dorien*, et qui n'est autre que le premier des modes authentiques du plain-chant qui reçurent de saint Grégoire au VIe siècle l'organisation qu'ils ont conservée jusqu'à nos jours. (Ce premier mode repose sur la gamme diatonique de *ré* avec *si* naturel.)

Ainsi que les recueils des chants populaires publiés par M. Balakiref, par M. Rimsky-Korsakof, les collections plus récentes portant le nom de M. et Mme Slaviansky d'Agréneff offrent au dilettante l'occasion de juger par lui-même de l'esprit et de l'inspiration russe manifestés par des mélodies originales, du charme le plus pénétrant. C'est à l'état national, l'expression de l'art libre et spontané : On y sent l'âme d'un grand peuple s'exprimant par des accents d'un caractère toujours varié, et souvent fantaisiste.

Les rhythmes, la mesure y conservent une indépendance que la science a respectée jusqu'à présent. La *troïka* traversant à toute bride les immenses plaines couvertes de neige peut seule en donner l'idée. C'est la course furieuse qui renverse ou brise les freins et les obstacles. Quelles que soient les multiplicités de rhythmes, le mélodiste ne sacrifie jamais la pureté du trait musical, la justesse et la franchise de l'accent dans ses rapports avec la poésie et la prosodie. A défaut des règles précises, l'inspiration suffit à tout, religieusement comprise et suivie par le chanteur et son auditoire qui, le

plus souvent, l'accompagne par un chœur improvisé. Nous devons dire que cette abusive multiplicité des rhythmes, ces changements de mesure qui se succèdent à profusion sans autre lien que la fantaisie, ne sont pas le trait caractéristique que nous souhaitons de voir recueillir et propager par les traducteurs ou les interprètes des compositeurs à ciel ouvert, dans les villes, dans les campagnes, dans la steppe.

Il ne sert rien de mélanger ou confondre sans transition ni modulation, les modes majeurs et mineurs, surtout les tons spéciaux à la Grèce antique, lesquels par leur gravité ne se prêtent que fort difficilement et par exception aux mouvements agiles et précipités des danses et chansons auxquelles se complaisent les héroïques et laborieuses populations slaves. L'observance de la mesure et du rhythme produiront toujours meilleur effet que la fantaisie désordonnée.

Nous voudrions pouvoir faire connaître ici, au moins quelques uns des admirables chants que nous avons entendus. A peine, nous est-il possible de donner les titres des plus importants, de ceux-là qui pour avoir produit la plus vive impression ont été le plus chaleureusement applaudis. Ainsi qu'il arrive toujours, les anciennes mélodies l'emportent de tout point sur les compositions modernes. Nous ne discuterons pas les paroles du « *chant des bateliers du Volga, mon Volga chéri, mon père nourricier !* » lesquelles sont en contre sens étrange, inadmissible, avec une mélodie d'un dessin et d'un accent qu'on ne saurait trop louer : Il y a là dans sa monotonie voulue et cadencée pour faciliter le dur labeur, un chant d'accablement et de résignation, à hauteur de l'hymne antique, saisissant presque à l'égal des incomparables proses mortuaires du moyen-âge.

C'est le chant populaire simple et vivant, un vrai chant de matelots ou bateliers, dépassant en tous sens, les « insuffisantes paroles se rapportant à Stenka Rasine, le « célèbre brigand du bon vieux temps, Ataman d'une « bande nombreuse et riche, qui jouissait du droit de « vie et de mort dans sa clique. » (sic)

« Le vieux chant des Hussites avec un choral du XIe siècle consacré à saint Vazlav, patron de la Bohême » est d'une originalité des plus caractéristiques.

— L'hymne Tchèque de la Bèla-Gora est d'un accent à la fois très doux et très affirmatif.

— Le chant populaire serbe *Kalo-Péro ;*

— Le chant populaire monténégrin *Diévoïka*, ont ce caractère commun de commencer par des intonations quasi-funèbres et d'être terminés par un mouvement d'une vivacité difficile à concilier avec la gravité du début. Peut-être doit-on voir là l'union de la guerre et de la danse.

— Le *Kol-Slaven*, la gloire de Sion (*Te Deum*), est fort inférieur, paroles et musique, au sublime *Te Deum* de saint Hilaire de Poitiers (IVe siècle), que l'on a attribué par erreur à la collaboration de saint Ambroise et saint Augustin. A mentionner cette particularité que les Prussiens se sont approprié sans plus de façon la mélodie russe, pendant la guerre de Sept Ans et la font servir encore aujourd'hui d'accompagnement à la retraite des troupes.

— L'œuvre hors de pair du répertoire de « la célèbre chapelle nationale russe » est à tous égards, « le *chant épique* sur le célèbre héros du XIe siècle, Dobrinia Nikititch, surnommé le fléau des Tartares » (note VIII).

Il nous sera permis d'exprimer le regret qu'une mélodie d'un style si évidemment antique ait été trans-

crite dans le ton de si bémol majeur et notée avec barres de mesure, sur un rhythme ternaire. Nous pensons, sans vouloir y insister, qu'il y avait lieu de conserver à cette mélodie si admirable sa forme primitive, caractéristique de la mélopée du genre *diastaltique*.

L'ancien Orient aurait peine à se reconnaître dans cette tonalité et cette notation par trop modernes. Le *récitatif* qui a été fort bien chanté, peut-être pas assez déclamé par M. d'Agréneff, eût pu donner à penser qu'il y a là un fragment à interpréter par des moyens et dans un sentiment, peu enseignés, sinon inconnus dans les conservatoires et les théâtres contemporains, où l'on ignore de l'art antique jusqu'à son nom. Quoique les paroles et la mélodie doivent paraître d'un surprenant contraste, nous donnons en terminant la traduction du « poème épique, » telle qu'elle a été publiée par l'honorable directeur de la chapelle russe :

« Poème épique, chantant le célèbre héros du XIme siècle,
Dobrynia Nikititch.

Les préparatifs pour ses exploits guerriers chez les Tartares et ses adieux à sa mère.

Préface au poème épique (récitatif). Accordez-moi, mes chers frères, le droit de vous parler du bon vieux temps, des événements depuis longtemps écoulés, des traditions qui nous sont venues par la bouche de nos ancêtres.

Poème.

D'où viennent ces sons indécis?... Est-ce un bouleau blanchi par la neige qui se plie au gré des vents?... est-ce l'herbe verte qui endoie dans les prés?... Non! c'est un héros, un jeune géant, un fils qui se prosterne devant sa mère et lui demande sa bénédiction... Ce géant, ce fléau des Tartares, Dobrynia Nikititch, dont le nom fait trembler toutes les peuplades barbares, étendu en enfant soumis aux pieds de sa mère, n'ose pas faire ses préparatifs de voyage avant d'avoir obtenu son consentement... « Mon fils chéri, lui dit-elle, tu veux encore nous abandonner, en te risquant chez nos oppresseurs barbares... Y es-tu bien décidé?... Qui veillera sur le repos de ta vieille mère, de ta jeune épouse, de tes petits enfants, si tu ne reviens pas?... Mais, mon fils, je ne te retiens pas, suis l'impulsion de ton cœur... L'honneur t'appelle, tes gens t'attendent, — pars! Ta patrie souffre, — je ne te retiens pas! Si une mort honorable t'attend chez les barbares, je prendrai soin de tes orphelins... et ta patrie pleurera la mort de son défenseur! Va, fais tes préparatifs, prends ton cheval infatigable, vois, il t'attend, tout impatient de te voir monter sur son dos... prends ton poignard le plus lourd et ton plus bel habit... et que la bénédiction de ta mère te suive dans toute ta marche!... » Sur ce le géant embrasse tous les siens et, calme, il marche vers les hordes des Tartares.

« *Reprise du récitatif.*

« C'est ainsi que nos ancêtres nous parlent du célèbre Dobrynia Nikititch, le citant pour exemple d'intrépidité

aux jeunes guerriers, de soumission filiale à la jeunesse. Et vous, auditeurs, écoutez ce récit et chantez la gloire d'un des plus célèbres héros de notre patrie. »

En lui adressant nos remercîments pour la France, notre chère patrie, nous souhaitons au noble Mélode Russe de continuer ses pérégrinations musicales à travers l'Europe et d'y rencontrer les bravos et les sympathies qui sont dus au patriote dévoué, au Maestro accompli.

A. SUPER.

Paris, juin 1886.

NOTES

Note I

J. de Maistre, l'auteur des *Soirées de Saint-Pétersbourg*, adressa au comte Razumofsky, ministre du Tsar Alexandre Ier, des lettres demeurées célèbres pour avoir prédit longtemps à l'avance par son nom (le Riénisme), le Nihilisme, qui sévit sur l'empire russe et sur l'Europe. Il est au moins digne de remarque que l'illustre philosophe chrétien qui concluait à la conversion de la Russie à la religion catholique, avait été précédé depuis près d'un siècle dans cette voie par Pierre Ier Alexejewitsch, surnommé le Grand.

La Sorbonne de Paris présenta à ce prince un mémoire dans le sens d'une « réunion des Eglises. » Les évêques russes répondirent par deux mémoires successifs auxquels il ne fut pas donné de suite. A ce sujet, les *Mémoires du duc de Saint-Simon* donnent de très curieux renseignements sur les motifs qui avaient rendu le fondateur de la puissance russe favorable au projet de réunion avec l'Eglise romaine. Ces renseignements, ainsi que nous l'a dit feu le R. P. Gagarin, lié de parenté avec la famille impériale, sont d'autant plus dignes d'attention que Saint-Simon les tenait du prince Kourakin, beau-frère de Pierre Ier, son ambassadeur à Paris, déjà chargé d'une mission confidentielle à Rome. Dans les *Monuments historiques de Russie*, publiés par le R. P. Theiner (Rome, 1859), se trouvent des documents de la plus haute valeur sur les dispositions de Pierre Ier envers les catholiques et le Saint-Siège. Consulter aussi les *Historica Russiae monumenta* (3 vol. in-4°, Pétersbourg, 1842-1848), contenant les documents recueillis

par M. A. Tourguénef dans les bibliothèques de Rome et celles de plusieurs capitales; ainsi que plusieurs pièces relatives à l'ambassade de Kourakin et au séjour de Pierre Ier à Paris.

Note II

« Il est permis de se demander, avec le prince-abbé Gerbert (*De « musica sacra et cantu eccles.*), si les travaux de saint Grégoire le « Grand sur le chant et la liturgie romaine, n'ont pas eu leur « retentissement jusqu'en Orient, les deux Eglises se faisant de « mutuels emprunts et s'enrichissant réciproquement. » Nous n'avons aujourd'hui, pour ce qui est de nous, ni le temps ni l'espace nécessaires pour traiter, même sommairement, une question aussi grave qu'intéressante. Qu'il nous soit seulement permis de reproduire d'après un maître en érudition sacrée, la démonstration décisive que, soit poétique, soit musicale et chantée, l'*Hymnographie* a joué un rôle important, rendu les plus grands services dans la défense et la fixation de l'orthodoxie. S. E. le Cardinal Pitra, très gracieusement admis à compulser les trésors scientifiques du Musée Patriarcal de Moscou, du palais des Archives et des Salles réservées du Kremlin, l'a prouvé en maintes pages de sa Dissertation sur l'*hymnographie de l'Eglise grecque*. « Rappelons-nous, dit le savant moine bénédictin, que jusqu'au moment où ce corps d'hymnes a été constitué, vers le IXe siècle, l'hérésie toujours renaissante et s'attaquant systématiquement à tous les points du Symbole, avait été le danger suprême et toujours imminent de l'Eglise grecque. Plus d'une fois, le monde oriental faillit s'étonner d'être Arien, ou Nestorien, ou Jacobite, ou Iconoclaste. Plus d'une fois aussi sa Liturgie fut opposée comme une digue à cette invasion obstinée de l'erreur. Elle ne se dressa dans sa hauteur et sa puissance qu'après avoir été comme refaite en entier, précisément par les plus héroïques défenseurs de la foi contre la dernière grande hérésie bizantine, celle des iconoclastes. Supposons qu'ils aient tenu un congrès pour se concerter ensemble sur ce grave sujet, ils auraient pu se dire :

« Depuis huit siècles, les novateurs pullulent et la foi des peuples chancelle. Arrêtons ces innovations et fixons cette foi par les hymnes de la prière publique. Mais écartons de ces formules sacrées les mètres vagues et élastiques, la poésie ambiguë et mobile

des anciens. Adoptons des termes si rigoureux et si précis, que tout le monde puisse en être le gardien; qu'il ne soit pas possible ni d'ajouter, ni de retrancher une seule syllabe, sans que le plus simple fidèle s'en aperçoive. Que non seulement le mode, le chant, les lettres initiales captivent la mémoire, mais que toutes les syllabes soient comptées et fixées. Si nous avons à citer une parole du texte divin, que tous ses éléments restent, et dans l'ordre voulu par Dieu, sans qu'un seul *iota* soit déplacé. Qu'au besoin, chaque article du Symbole de nos pères, chacune des exclamations des martyrs, devienne la strophe immobilisée d'un cantique, sans qu'un novateur puisse y introduire un seul fétu de la zizanie hérétique.

« En fait, il est à remarquer qu'à partir du moment où l'hymnographie achève de se coordonner, les grandes hérésies grecques ont fini ou ont cessé d'être populaires. Le schisme, il est vrai, a pu se consommer en cherchant à s'étayer sur des erreurs graves. Mais en dépit du fanatisme des patriarches et des chefs de l'empire, il y a toujours eu dans les hymnes les plus vulgaires d'éclatants témoignages qui confondent le schisme sur tous les points de séparation. »

C'est sous les auspices et l'autorité du même Cardinal que nous ajoutons la considération suivante, pouvant aussi servir de conclusion à ce qui précède. La question liturgique est avant tout « disciplinaire et théologique »; la preuve, s'il en était besoin, résulterait de ce fait indéniable que le Saint-Siège, par des actes solennels, n'a cessé de protéger le rite oriental, d'interdire toute innovation, recueillir les manuscrits. Chez les peuples qui ont perdu Eglise et Patrie, les Syriens, les Coptes, les Maronites, les Bulgares, les Géorgiens, le rite traditionnel et les antiques prières sont la consolation suprême, l'espoir de l'avenir. Alors que sévissent les durs fléaux du schisme et de la servitude, la liturgie constitue à peu près seule la littérature, l'histoire d'un peuple et jusqu'à la vie de famille par le lien, le foyer spirituel.

« Otez au Bulgare, au Slave, au Valaque, au Géorgien des pre-
« miers âges les hymnes ecclésiastiques, ils auraient été, selon
« l'expression qu'ils appliquent volontiers à d'autres, des nations
« muettes. »

Note III

Le chant grégorien, le seul qui soit et puisse être ecclésiastique, fut composé à l'unisson, d'un seul contexte, devant relier ensemble l'officiant et l'assistance. Le chant théâtral, interprétant par abus et tolérances injustifiables les paroles sacrées, ne manquera jamais d'annuler l'officiant et de le séparer des fidèles incapables de suivre une exécution musicale dont ils sont forclos et à laquelle ils ne sauraient pouvoir participer sans une culture préalable impossible ou fort exceptionnelle pour la grande majorité, pour le peuple. C'est là pourquoi nous ne parvenons pas à comprendre que soient admises dans nos églises des œuvres d'inspiration personnelle, lesquelles partout ailleurs, pourraient se ménager des applaudissements légitimes autant que profanes. *Le chant grégorien est seul à pouvoir être impersonnel.*

Par révérence du sanctuaire et du culte, il devrait être au moins exigé à l'endroit de toutes ces productions mondaines, exclusivement théâtrales, ce que l'Eglise a préféré pour l'exécution de Palestrina : *des voix sans accompagnement.* N'ayant pas à tenir compte de l'orgue, Palestrina a pu fonder sa musique sur la quarte et la quinte justes que l'orgue moderne ne peut donner; elle est fondée aussi sur la rigoureuse exactitude des notes augmentées ou diminuées de cinq *commas*, dièzes et bémols justes, toutes conditions incompatibles avec les principes, les règles du plain-chant. Nous n'avons pas à démontrer ici les raisons pour lesquelles la musique des anciens maîtres semble dure et sèche à l'oreille moderne. Les chanteurs, qui sont si rarement musiciens, accordent leurs voix aux instruments tempérés, négligent les *commas* inconnus ou inaperçus d'eux tous, se complaisant aux quartes et quintes altérées...

La condition imposée par l'autorité compétente de n'admettre désormais que les *œuvres chantées par des voix sans accompagnement*, aurait pour conséquence immédiate de couper court à des abus, à des scandales trop fréquents en rejetant loin des églises les compositions et les gens de théâtre. Les orchestres et les masses chorales interdits autant que déplacés, ainsi que le déclare Wagner lui-même, ne servent ici qu'à fourvoyer le sentiment religieux, l'œil et l'oreille, sur des élucubrations musicales inconvenantes, si elles ne sont indignes, déplorables. *Histrioneas voces... scenicas turpitudines.*

Note IV

Un fait entre mille prouvera de quels scandales dans nos églises les œuvres et les personnes de théâtre peuvent être l'occasion et la cause. Hier encore, le 25 mars dernier, aux mêmes jour et heure, où l'on exécutait en l'église de Saint-Eustache, par fâcheuse tolérance, la « messe dramatisée » de F. Liszt, il survenait l'aventure ci-après, en l'église Saint-François-de-Sales, pendant la célébration du mariage de la fille de M. Gounod, musicien de grand renom. Par suite du plus injustifiable oubli des convenances et prescriptions liturgiques, une dame notoirement connue pour appartenir au protestantisme luthérien, avait été priée d'exécuter diverses compositions du père de la mariée, en manière d'accompagnement de la messe. Un des ténors les plus en vogue, lui aussi, avait été prié de faire entendre l'horripilant *Ave Maria* des concerts, des salons, des pensionnats. Un conflit de chanteur et cantatrice, conflit de tout point inqualifiable, s'est produit à la tribune de l'orgue, dégénérant en pugilat, à la suite de menaces proférées à haute voix. La porte de la tribune de l'orgue a été enfoncée par violence... Les journaux qui ont crié le fait dans les rues de Paris, racontaient (ce qui n'a pas été démenti) que les chantres et choristes malmenèrent fort M. Gounod fils et aussi l'irascible ténor qui parvint à se préserver de l'averse des horions tombant dru, grâce à un parapluie pouvant servir à toutes fins. Voilà bien le théâtre à l'église pris en flagrant délit.

S. E. le nonce pontifical, Mgr di Rende, qui a donné la bénédiction nuptiale aux époux, a pu rendre témoignage *de visu et auditu* de la véracité de ces faits profondément regrettables. Les journaux républicains qui les ont hurlés, colportés à tous les coins de Paris, concluaient par ces mots, leur dernier outrage à notre religion : « *Ne vous mariez pas à l'église!* »

Note V

Soit rapproché de Berlioz, M. Franz Liszt, sans comparaison d'aucune sorte.

Une grande dame de ce siècle, Mme la comtesse d'Ag... (en politique et en littérature Daniel Stern), a laissé de M. Liszt un por-

trait *ad vivum*, fouillé dans les plus intimes replis et dans lequel se retrouvent les traits communs et caractéristiques des faux maîtres. Sous le pseudonyme de Régnier, dans le roman de *Nélida*, le célèbre virtuose est peint de face et à fond par une maîtresse plume. C'est aujourd'hui un document acquis à la monographie du piano et des pianistes, des faiseurs de *messes* et d'*Oratorios*.

P. 160-161... « Il y avait dans son organisation une lacune énorme, qui paralysait tous ces dons et devait le rendre funeste à lui et aux autres. Il ne possédait que la force d'expansion. La force de concentration, celle qui fait les philosophes, les grands caractères *et les véritables artistes lui manquaient*. Il allait obéissant à tous les instincts, à des impulsions contradictoires que rien ne réglait ni ne refrénait. Il était incapable de concevoir un ordre général et de s'y assigner sa place. Pour tout dire, en un mot, il manquait de conscience et ne connaissait de bien et de mal que le succès ou l'échec de ses âpres désirs. Quoique doué d'une grande générosité de nature, il était par le fait d'un épouvantable égoïsme, etc., etc. »

Tel a vécu et survécu le virtuose de « l'excessif et de l'impossible, » qui a poussé l'outrancière fantaisie jusqu'à se travestir en chanoine de comédie pour produire on ne sait quel effet de théâtre au ve et dernier acte d'une très longue carrière artistique.

C'est l'enfantillage sénile succédant à des réclames, à des aventures galantes peut-être, mais à coup sûr voulues et calculées par des entraînements qui n'avaient rien de romanesque. On doit plaindre les victimes du pianiste aux longs cheveux et au sabre hongrois à jamais légendaires.

Il est vraisemblable que M. F. Liszt soit affilié à la Franc-maçonnerie : par là peuvent s'expliquer des succès « universels, fabuleux, invraisemblables, » qualificatifs ordinaires, de ses amis et partisans. C'est là pourquoi il a recueilli, prôné, propagé, ouvert les bras et sa famille à celui qui venait d'être *l'incendiaire de Munich*, digne prélude de *l'insulteur de Paris vaincu*. Richard Wagner fut aussi l'auteur d'un drame sacrilège et blasphématoire, dont le héros et le sujet n'étaient autres que la personne et l'œuvre du divin Rédempteur. A peine quelques-uns ont connu l'élucubration idiote, monstrueuse au point d'avoir fait reculer les plus serviles caudataires du « Maître. »

On pouvait croire abandonnée une tentative que les plus effrénées licences ne sauraient justifier ni excuser. Ce serait mal connaître la gent musicale et plus spécialement la dynastie des pianistes-compositeurs.

Voici la nouvelle à sensation, « le clou, » ainsi qu'ils disent, donnée par un journal étranger, aujourd'hui reproduite par certains journaux de Paris, le *Figaro*.

« Le *Kunkel's musical Review* croit savoir qu'il est dans les intentions d'Antoine Rubinstein de composer un grand opéra biblique dont l'idée le hante depuis de longues années et qui mettrait en scène Jésus-Christ, le Calvaire et la Croix. »

Ce journal ajoute : « Quoique étant libre-penseur, Rubinstein a toujours manifesté une admiration enthousiaste pour la « figure sublime » — c'est ainsi qu'il dénomme le Christ.

« De quelle façon concevra-t-il son personnage? Sera-ce le Christ des Russes ou celui des Latins? De toute manière, la tentative ne laissera pas que d'être fort intéressante; elle pourra servir de pendant à l'*Hérodiade* de Massenet, qui a attiré sur son auteur l'anathème d'un archevêque scandalisé. »

« Le même journal raconte une curieuse anecdote dont le maître russe a été le héros dans la salle d'attente de la gare de Tolède, où Rubinstein attendait le train de Grenade. Il était onze heures du soir, et le prochain convoi n'était annoncé que pour trois heures du matin. M. Wolf, son impresario, s'étant endormi, et l'auteur de *Néron* ne sachant comment passer le temps, proposa au premier employé venu une partie de bezigue qui fut, bien entendu, acceptée et jouée sur une valise à défaut de table de jeu.

« Quelques jours après, Rubinstein rapportait son aventure à un ami et il ajoutait cette piquante réflexion : « C'est qu'il jouait serré, le bonhomme! absolument comme le czar! » (textuel) »

L'esthétique n'a rien à voir avec ce qui est charlatanisme et scandale. Il n'y a dans tout ceci qu'une question de convenances et de moralité. Les pianistes-compositeurs qui courent le monde, battant monnaie sur les bénévoles oreilles de nos contemporains, ne devraient-ils pas d'eux-mêmes s'aviser que la moindre obligation qui leur puisse incomber, consisterait à s'abstenir d'injure et d'insulte à l'endroit des croyances professées dans les pays catholiques ou même orthodoxes?

On peut voir à un de ces affolés de vaine gloire, qu'il leur est toujours échu plus de chardons que de lauriers. Le chantre d'*Hérodiade*, après Eve, Madeleine, la Vierge, le Cid hélas! et tant d'autres malsainetés, est à jamais échoué au premier rang des Nervosiaques incurables de la haute pornographie musicale. Au mépris de nos coréligionnaires et du public, des compositeurs aux

abois n'hésitent plus à traîner au théâtre la Bible et l'Evangile. Inconsciente ou préméditée l'injure est flagrante, multipliée.

A faire œuvre d'impiété et de profanation qui entend-on servir? Sans le vouloir et le savoir, peut-être, on se trouve avoir préparé les voies à la canaille « laïcisante, » aux prochains sans-culottes, qui, demain, incendieront, mettront à sac, nos églises, nos maisons religieuses...

Pour ce qui est de M. Rubinstein, il agira dignement et prudemment en ne donnant aucune suite à un projet plus que malencontreux, même pour un libre-penseur. On sait aujourd'hui de toutes parts que la libre-pensée est le plus souvent en quête de scandale et de famosité; mais elle ment au monde et à soi-même en affectant de se croire fondée en vertu de considérations ou mobiles artistiques quelconques, à outrager des croyances qu'elle ignore ou méconnaît de parti pris. Ce n'est pas moins que nous mettre *hors la loi*, imité du *bon plaisir* de l'orthodoxie *Jacobine*.

Après la *Tour de Babel* et *Néron*, s'il arrive à M. Rubinstein d'oser transporter le drame du Calvaire sur les planches d'un théâtre, c'est qu'il se montrera au fond plus « limoneux » que n'a dit M. Gounod. Il ne s'agira plus alors d'un Erostrate russe venant à la remorque d'un Erostrate allemand; nous serons en présence d'un renommé pianiste-compositeur, s'oubliant par excès de disgrâce, au point de *cabotiner* un drame divin, ce qui revient à prendre aujourd'hui parti pour la foule et Barabbas contre Jésus de Nazareth, Notre-Seigneur, Rédempteur de l'humanité déchue.

Note VI

Nous avons à donner tels quels, dans leur fraîcheur mort-née les dires esthétiques d'un très parisien musicologue qui ne paraît pas avoir entendu jamais messe ou vêpres. Il écrit en substance que Rossini, qui fut de grand sens pratique et d'esprit italianissime, confessait volontiers que « les *oratorios* des maîtres allemands, Bach, Haendel, lui semblaient sublimes pendant dix minutes, intolérables après un quart d'heure. « Un quart d'heure » dit assez que Rossini était coutumier de se railler de lui-même et de ses auditeurs. Il n'importe que notre musicologue s'y soit laissé prendre.

Les œuvres colossales, sublimes « au quart d'heure, » n'en doivent

pas moins rester de grandes écoles en matière d'études imposées à tout musicien sérieux pour commencer, développer et terminer la carrière. Qu'on le veuille ou non, elles sont et demeurent le temple du grand art. Tel n'est point l'avis du « critique musical » d'un de nos périodiques les plus renommés, déclarant tout net que la France, « notre pays, notre temps et nous-mêmes, nous ne « sommes pas faits pour entendre souvent ces œuvres-là, ni pour « en composer de pareilles. Merci bien! un tel aveu déjà très dénué d'artifice, son auteur a cru devoir le parachever par une énormité plus qu' « impressionniste, » dont on jugera sur texte : « La musique sacrée, elle-même, a dû suivre l'évolution de l'âme moderne; elle a dû quitter la raideur et la sévérité hiératique (?), elle s'est affranchie des formules conventionnelles (?), des rythmes monotones et des fugues scolastiques; on a fini par comprendre que l'idée religieuse, comme les autres grandes idées (!) a droit à la vérité, à la variété de l'expression artistique, et qu'il n'y a pas dans notre cœur deux régions distinctes, l'une divine et l'autre humaine. »

Ce n'est pas tout, et comment s'arrêter en si belle voie !

« Mendelssohn le premier, a dit Schumann, introduisit *les grâces* (sic) *dans la maison de Dieu*, où elles ne sont pas déplacées. » Ce dernier trait n'a pu venir que d'un tudesque pour le moins luthérien, s'il ne fut libre-penseur; mais un aimable sceptique de Paris l'a recueilli avec une piété qu'il refuse à l'Eglise.

Après l'autorité de Schumann, on nous donne en exemple et en modèle M. Saint-Saëns, le charmeur de Berlin, affirmant « qu'il est nourri de la moelle des lions (! » « Et M. Gounod, dans les cantiques de *Polyeucte* (?) et même dans *Mors et Vita*, garde encore la tendresse, presque la caresse de ses chants d'amour » (textuel.) Pergolèse avait fait ainsi. Le R. P. Martini a retrouvé la *Serva padrona* dans le *Stabat* du maëstro napolitain. Il en est de même pour le *Requiem* de Mozart, rempli de fragments de son admirable opéra la *Flûte enchantée*. C'est la preuve décisive de l'impossibilité de concilier jamais l'art du théâtre et l'art de l'Eglise, le profane et le sacré. On ne sert pas deux maîtres. A l'encontre de l'expérience, des traditions et des siècles, il importe peu qu'un raffiné de la libre pensée s'en vienne faire blanc de sa plume et conclure dans des termes passablement curieux que nous tenons à reproduire, quoiqu'ils passent la plaisanterie.

« Même en matière de foi, l'art moderne ne saurait décidément renoncer à l'*élément passionnel (!) Nous humanisons les choses*

divines pour les rapprocher de nous; et, comme à son Eve aux cheveux blonds, le poète aujourd'hui pourrait dire à la musique :

Tu fis ton Dieu mortel, et tu l'en aimas mieux. »

A quelle Eglise peut bien appartenir un musicologue à tel point dépourvu des moindres notions liturgiques? Quels principes et quelles traditions l'autorisent à trancher de la sorte à vide et à faux, pérorant comme au théâtre sur la question de la musique religieuse, de l'art sacré qui intéresse à un si haut point la science et le culte? Si l'auteur de ces théories plus qu'inconsidérées s'est adressé à la gent artistique, il suffit de constater l'étrange prétention d'imposer désormais « l'élément passionnel, même en matière de foi... » Si ces mêmes théories visent le culte catholique, c'est se montrer par trop « laïque » à la Ferry, à la Paul Bert. Le feuilletoniste qui régente l'Eglise de si singulière façon s'abuse à l'excès en substituant son impertinente fantaisie aux règles immuables d'une Eglise qu'il connaît mal, s'il n'en est dissident. *Nil innovetur nisi quod traditum est.* Ainsi disserte et se comporte en temps de République la *Revue des Deux-Mondes* de juin 1886.

Imaginez un peu le grand Veuillot, encore de ce monde, touchant du bout de sa plume le jeune « Bulozien », et le sommant d'avoir à répondre par oui ou non s'il a jamais vu un manuscrit en *Neumes,* ou seulement le manuscrit de Montpellier. (neumes et lettres). La réponse serait négative à coup sûr; c'est pourquoi une remontrance eût été administrée de la main du maître-défenseur de l'Eglise. A quel titre et de quel droit venir se mêler de *musique religieuse*, alors que fait défaut la qualité catholique et qu'il y a manque absolu de notions et d'études ayant trait à la liturgie et au chant grégorien? C'est ignorer que la musique d'église est œuvre divine. *Opus Dei.*

La définition que Boèce a donnée du *musicien* n'a rien perdu de son opportune actualité. « On ne doit point honorer du nom de *musicien* celui qui pratique seulement par le *ministère servile de ses doigts et de la voix*, *mais celui qui possède cette science par le raisonnement et la spéculation.* Les annales chrétiennes viennent à l'appui de Boèce bien avant et après son enseignement.

Au IIIe siècle de l'Eglise, Paul, évêque d'Antioche, fut excommunié et déclaré hérétique par le Concile tenu en cette ville, « pour avoir défendu aux églises de son ressort de chanter les psaumes de David. »

Au Ve siècle, le pape Léon le Grand a dit *urbi et orbi :* « Ce

« n'est pas pour notre gloire, mais pour celle de Jésus-Christ « Notre-Seigneur que nous devons chanter en une seule voix (*à l'unisson*) des psaumes de David. » Telle est la vraie doctrine, contre laquelle ne sauraient prévaloir les troubadours, les trouvères, les ténors, les basses, barytons, soprani, mercenaires plus ou moins *évolutionnistes* prétendant imposer dans les temples les répertoires et le personnel des théâtres. *Ne musicus ultra musicam.*

Note VII

Musicien médiocre et des plus surfaits, Luther, qui, selon son expression au moins singulière, « déclarait sans honte qu'après la « théologie il n'y a pas d'art comparable à la musique, » influa presque en même temps que Palestrina, mais en sens inverse, sur la décadence et la transformation du chant ecclésiastique. Il fit donner au choral la forme la plus populaire, en empruntant à la liturgie catholique tout ce qui put être adapté aux nouveautés qu'il inaugura. Ce fait explique pourquoi les protestants n'admettent pas dans leurs temples la musique instrumentale. Ils ont observé avec un soin jaloux des traditions qui sont les nôtres, et un écrivain catholique a pu dire, en parfaite vérité, « que Luther avait fait plus « de mal au catholicisme par ses chants que par ses doctrines. » Le choral est le chant de la famille, du temple, de la cité et de l'Etat; mais le choral n'est autre, de l'aveu de protestants musicologues, que le chant du *Veni Redemptor*, généralement attribué à saint Ambroise, l'archevêque de Milan.

Note VIII

Ce chef-d'œuvre, daté du XIe siècle, nous remet en mémoire un chant (deuxième mode, hypodorien), peut-être composé par Pierre l'Ermite pour le peuple et les chevaliers de la première croisade (XIe siècle), partant pour la Palestine.

Il se trouve dans une des admirables collections, toujours inédites, du vénérable abbé F. Raillard, qui l'a traduite en notation ordinaire sur le manuscrit portant le numéro 1139 de la Bibliothèque nationale. Sans doute, l'accent antique et sacerdotal domine, mais on y sent une note plus émue, héroïque, frémissante, s'exha-

lant dans une prière plus en dehors. L'ancienne France, « le soldat de Dieu, » dont a parlé Shakespeare, chantait comme à l'église :

Jerusalem mirabilis, etc., etc.
Illuc debemus pergere
Nostros honores vendere
Templum Dei acquirere
Sarracenos destruere .. .

On doit souhaiter que les collections sus-indiquées soient publiées sans retard. C'est l'œuvre de saint Grégoire-le-Grand, le répertoire des chefs-d'œuvre de la plus haute inspiration, tous destinés au service du culte. L'humble et savant abbé que le congrès liturgique européen d'Arezzo proclama naguère le « Champollion des Neumes, » est seul capable de mener à bonne fin l'immense entreprise qui intéresse à tous égards le monde catholique. Ce n'est pas moins que la traduction des textes grégoriens et du moyen âge dans leur ensemble et d'après les plus anciens manuscrits, seuls authentiques.

Post-Scriptum. — Après avoir exprimé nos impressions personnelles, il y a lieu d'ajouter que la Chapelle russe, malgré les acclamations des nôtres et d'un public d'élite, n'a pas rencontré le succès populaire, français, auquel elle avait droit. Il en faut imputer la cause à des groupes sectaires, qui sont le ridicule et la plaie de notre monde musical. Ceux là se réclament et s'autorisent du cosmopolitisme révolutionnaire poursuivant « la musique de l'avenir » avec la dignité, les agissements qui distinguent les *impressionnistes* de la peinture, les *anarchistes* de la politique, les *laïcisateurs* de la religion. L'idiot, « l'ignare humanitaire, » résume son esthétique dans ces simples mots : « *L'art n'a pas de patrie! L'art n'a pas de « frontières!. . Séparons toujours l'œuvre de l'artiste!* » Une vraie charte de bohême internationale appliquée à l'esthétique. On a pu voir avec quelle inconscience deux chefs d'orchestre de concerts prétendus « populaires, » deux Acéphales, *arcades ambo,* incapables de comprendre que la musique peut devenir en certaines mains un des plus actifs agents de décomposition sociale, ont affronté la responsabilité de l'abrutissement wagnérien inoculé à un public qui n'en peut mais, par des programmes surchargés, saturés toujours et quand même d'œuvres et d'élucubrations prussiennes ou tudesques. On ne saurait douter du fanatisme désintéressé de la plupart de ces délirants et décadents; mais peut-être est-il à craindre que d'aucuns se prennent à penser qu'un donquichotisme aussi intraitable ne s'inspire aux plus pures sources de la *Burschenschaft*, vénérée des Allemands de Paris, qui applaudissent, surchauffent nos deux naïfs à l'égal des maîtres-queue. pontifes d'Outre-Rhin. Pendant ce temps l'opérette déborde, la pornographie vocale ou instrumentale est partout installée à titre d'art populaire, d'institution laïque, d'évolution républicaine. *Cloaca maxima.*

Nous n'avons pas à rappeler ici la propagande anti-française, niaisement cosmopolite, qui a si grièvement compromis le sens et les facultés de la jeune école musicale contemporaine, à qui nous souhaitons de comprendre enfin qu'elle s'est fourvoyée d'étrange façon à déserter les traditions, les maîtres, le génie, les chefs-d'œuvre, pour émigrer et s'annihiler dans l'atmosphère suspecte d'un *germanisme* encore plus charlatan que novateur. Richard Wagner, en 1849, décrété de haute trahison à la suite de l'insurrection à laquelle il se déroba lâchement après *avoir signé l'ordre d'incendier Munich,* Richard Wagner fut avant tout un démagogue, un F.·.-maçon, exécuteur des basses œuvres décrétées par la Loge contre la personne du roi de la Bavière catholique. C'est tout le

secret de ses fantastiques succès. La musique ne fut en tout ceci qu'un accessoire, le prétexte apparent, le voile et le masque qui ont longtemps réussi à donner le change sur la criminelle trame des « frères et amis. »

Malheureux roi, victime aveuglée par les plus décevantes perspectives, assourdie par les plus asphyxiantes auditions, comment n'avoir pas compris à temps que les énervements physiologiques ne sont si rapides dans leurs envahissements, terribles dans leurs effets, que parce que des mirages d'idéale perfection s'emparent des organismes surmenés pour être conduits par folies savamment calculées, à devenir la dupe de la chimère occulte, la proie du monstre maçonnique.....

On lit dans la correspondance viennoise, très récemment adressée par M. Pfeiffer à la *Pall Mall Gazette :* « Vous n'êtes pas éloigné de la vérité en supposant que Wagner et sa musique ont contribué pour beaucoup à l'affaiblissement cérébral et nerveux de l'infortuné roi de Bavière. C'est à l'époque de la production du *Rheingold*, pour laquelle des *sommes fabuleuses ont été dépensées*, que les premiers symptômes du mal se sont manifestés chez Louis II, et depuis ce temps la maladie n'a fait que progresser. J'étais alors à Munich avec un ami qui, moins solidement *cuirassé* que moi contre les « folies » à la mode, fut frappé d'une affection cérébrale dont il souffrit très longtemps et qui lui faisait éprouver la sensation de « sables chauds roulant dans la tête. » Heureusement, il n'eut pas à partager le sort de ceux que les productions de Wagner ont jetés dans les maisons d'aliénés ou fait tomber dans un état de prostration nerveuse et chronique. Qu'une réaction plus saine ait enfin pénétré en Allemagne et entraîné des milliers de désabusés à la suite de Joachim et d'autres célébrités musicales, cela n'est pas douteux, et on peut le démontrer par ce fait que ni le théâtre de Francfort ni ceux des autres grands centres musicaux ne peuvent arriver à remplir leurs salles avec les œuvres de Wagner..... »

Il est aujourd'hui acquis à la notoriété que le dernier mot du fanatisme de Louis II pour le musicien démagogue se trouve dans une royale faillite, laquelle est expliquée par ce fait trop longtemps tenu secret, que Wagner, le *mélode* des maîtres chanteurs, « disposait de la cassette du feu roi comme de la sienne propre; » ce qui revient à constater qu'une monarchie et un souverain ont été mis à sac et au pillage par un F.·.-maçon plus possédé d'athéisme que d'inspiration avouable. Ici il faudrait Shakespeare. Le dénoue-

ment de ces odieuses manœuvres a été foudroyant; le drame a parlé plus haut que les affiliés n'ont pu le prévoir.

Quidquid sub terra est in apricum proferet aetas
Defodiet condetque nitentia.

Le temps découvrira tout ce qui est encore enfoui sous terre... Un roi affolé de longue main, accablé par faillite morale et matérielle, a cherché un refuge dans le suicide pour échapper enfin au cercle infernal, aux ténèbres sataniques, aux « *tétralogies* » wagnériennes. (Lire les journaux de juin 1886.) Que dire du chanoine-virtuose, M. Franz Liszt, et de son digne gendre, l'Erostrate R. Wagner, s'improvisant faiseurs de « messes dramatisées, » de poèmes et livrets «séraphiques, » « de légendes mystiques? » Quels forbans de l'esthétique! Quels faux maîtres! Quels contrebandiers, écumeurs d'église et de théâtre! De tels farceurs, transcendants cabotins, le Concile de Trente n'eût pas manqué de les flétrir par l'anathème public. Dans le temple, les anciens diacres les eussent chassés d'un mot : *Foris canes!* SANCTA SANCTIS!

A. S.

FACULTY OF
MUSIC LIBRARY

DATE DUE
OCT 25 1994

HOURS
beginning SEPT.10

MON-THUR 8:45-9:15
FRIDAY 8:45-5:45
SATURDAY 10-4:45

PLEA
CARDS O
UNIVERS

ML Super, Antoine
3060 La chapelle impériale russe
S86

Music